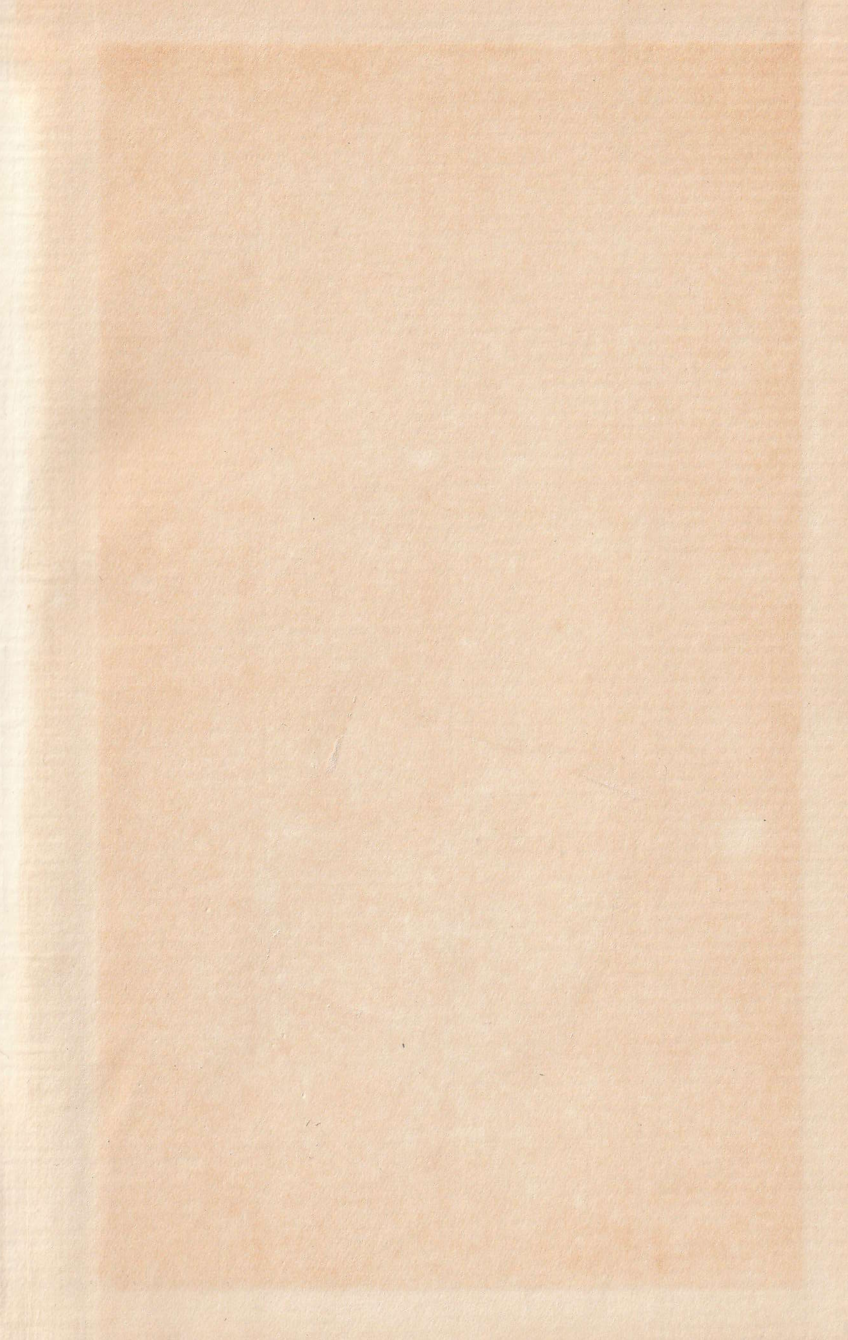


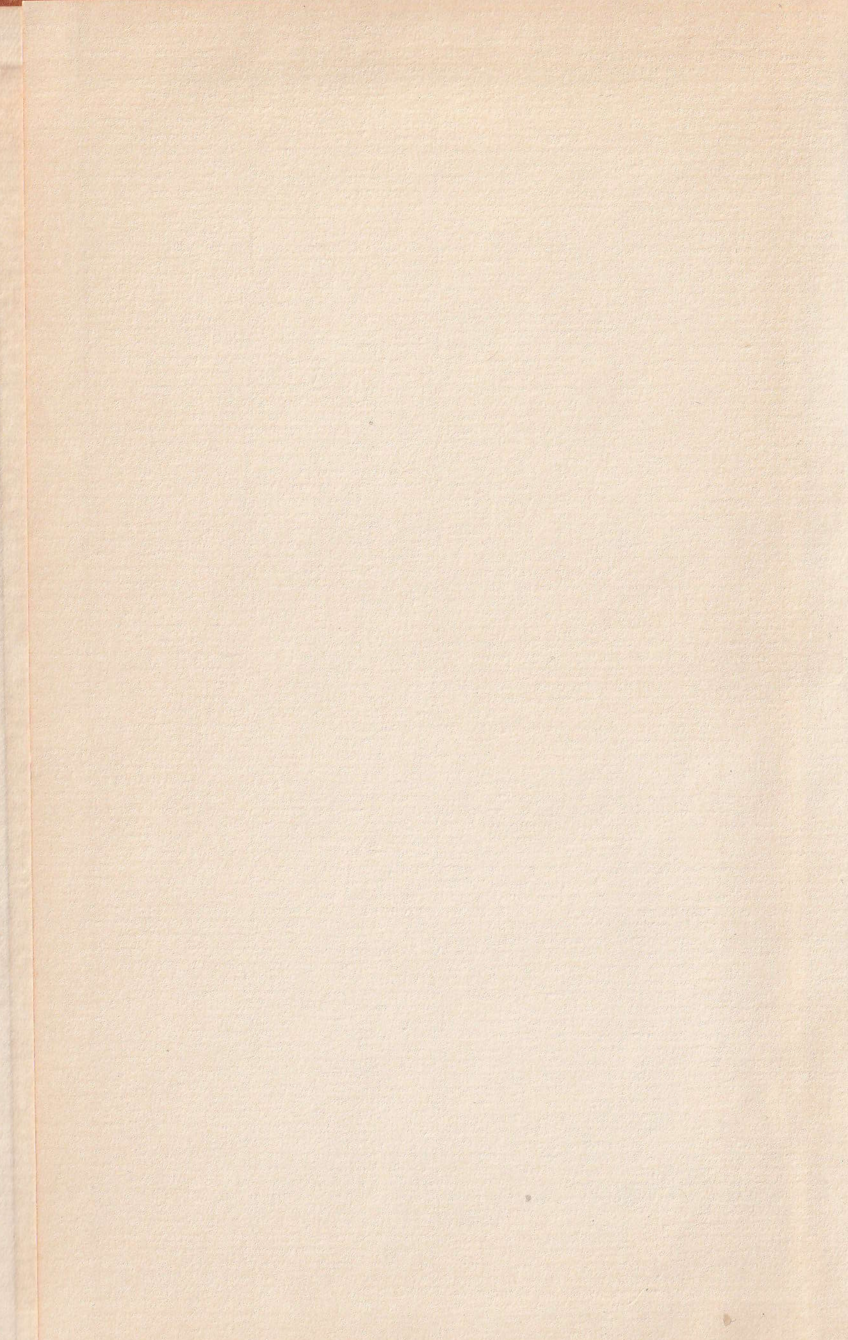
DEUTSCHE ROMANISCHE BILDTEPPICHE

36 farbige Tafeln

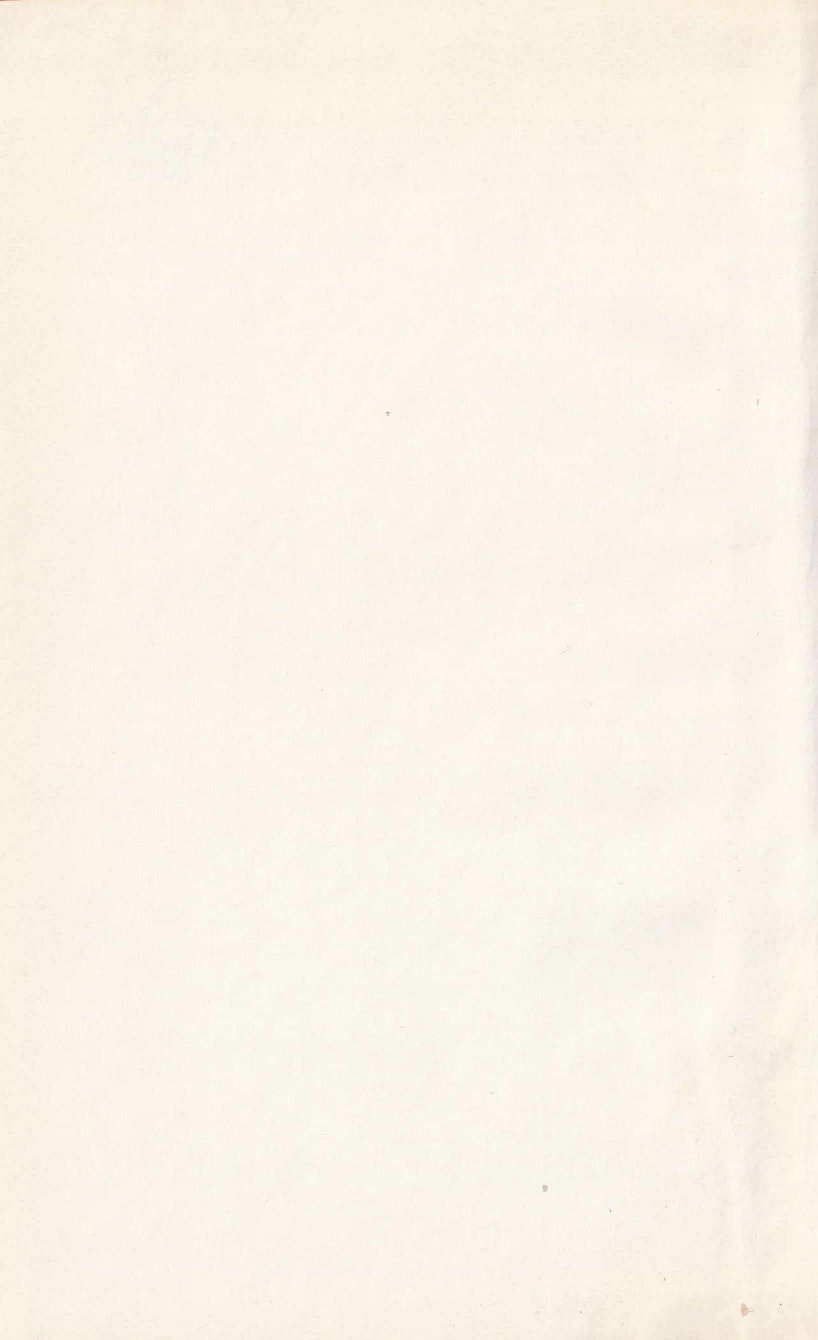
Insel-Bücherei Nr. 915











DEUTSCHE ROMANISCHE BILDTEPPICHE AUS DEN DOMSCHÄTZEN ZU HALBERSTADT UND QUEDLINBURG

36 farbige Tafeln

Herausgegeben von
Heinrich L. Nickel

1970

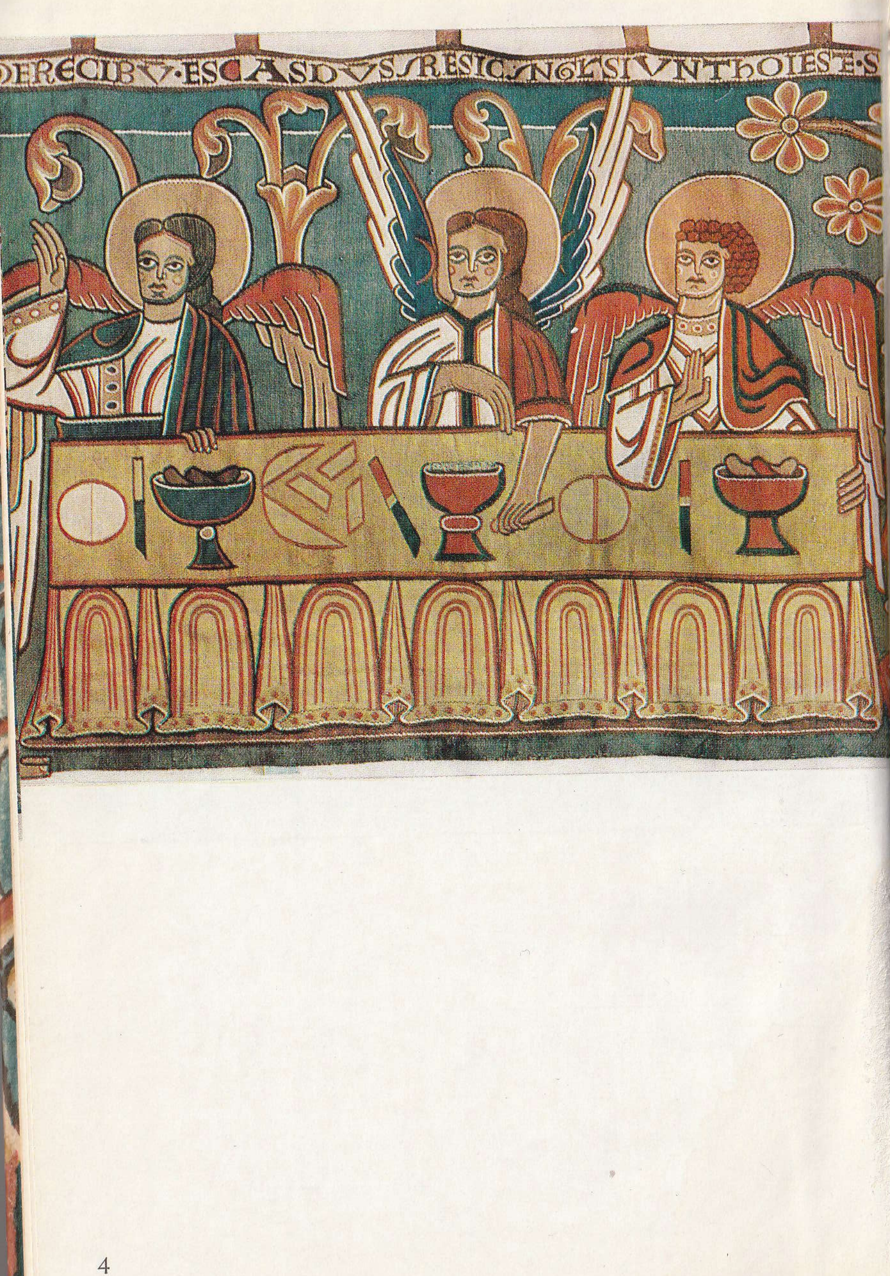
INSEL-VERLAG · LEIPZIG



Halberstadt, Abrahamsteppich






DERECIBV·ESCASDVS/RESIC/NGLSIVNTHOIES·E·S


E·SVOVVNT·CONCPIECSAAC
RIES


RIES
YSAAC


TRVNCCATVRCA
PITESEDSC











Halberstadt, Apostelteppich


ANDREAS
IACOBVS


PhILIPPVS
PETRVS


MICHAEL
GABRIEL


GABRIEL
PAVLVS
IACOBVS


PAVLVS
IACOBVS
BARTOLOMEVS
IVDAS
SIMON


SIMON
BARNABAS


MICHA



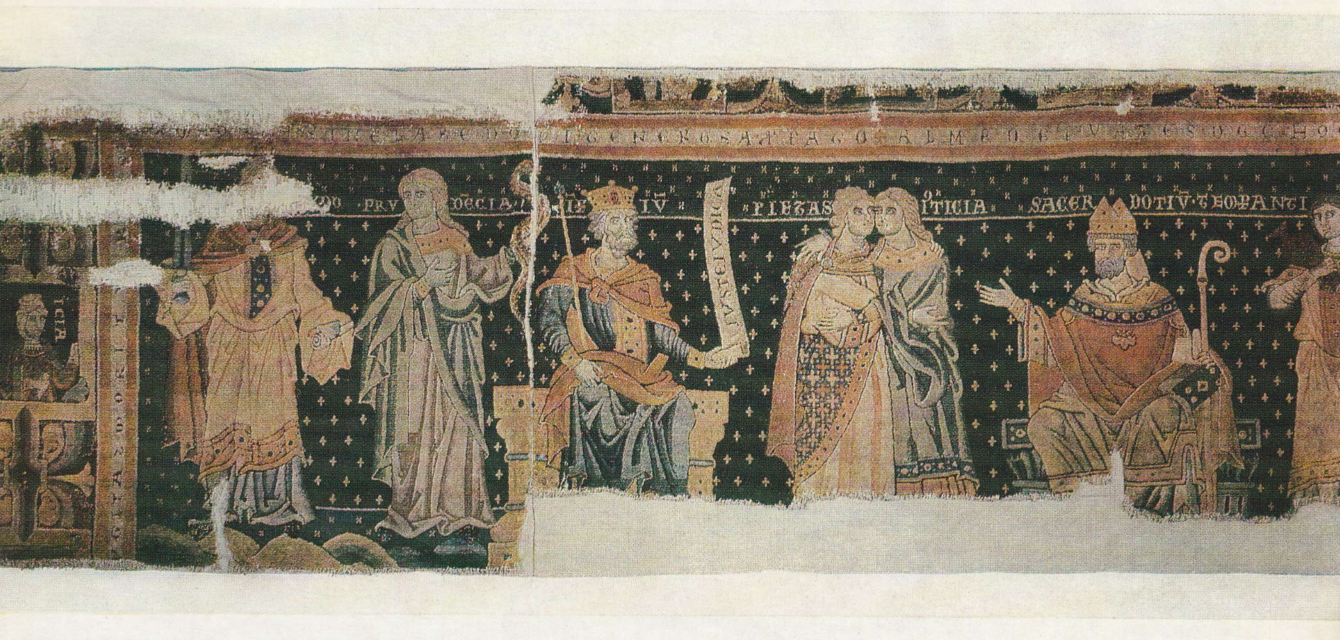


Halberstadt, Karlsteppich




CA
TO


SENECA



Quedlinburger Knüpfteppich, Fragment 1 und 2


MO · PRV DĒCIA


IV



Quedlinburger Knüpfteppich, Fragment 3


PHILOLOGIA





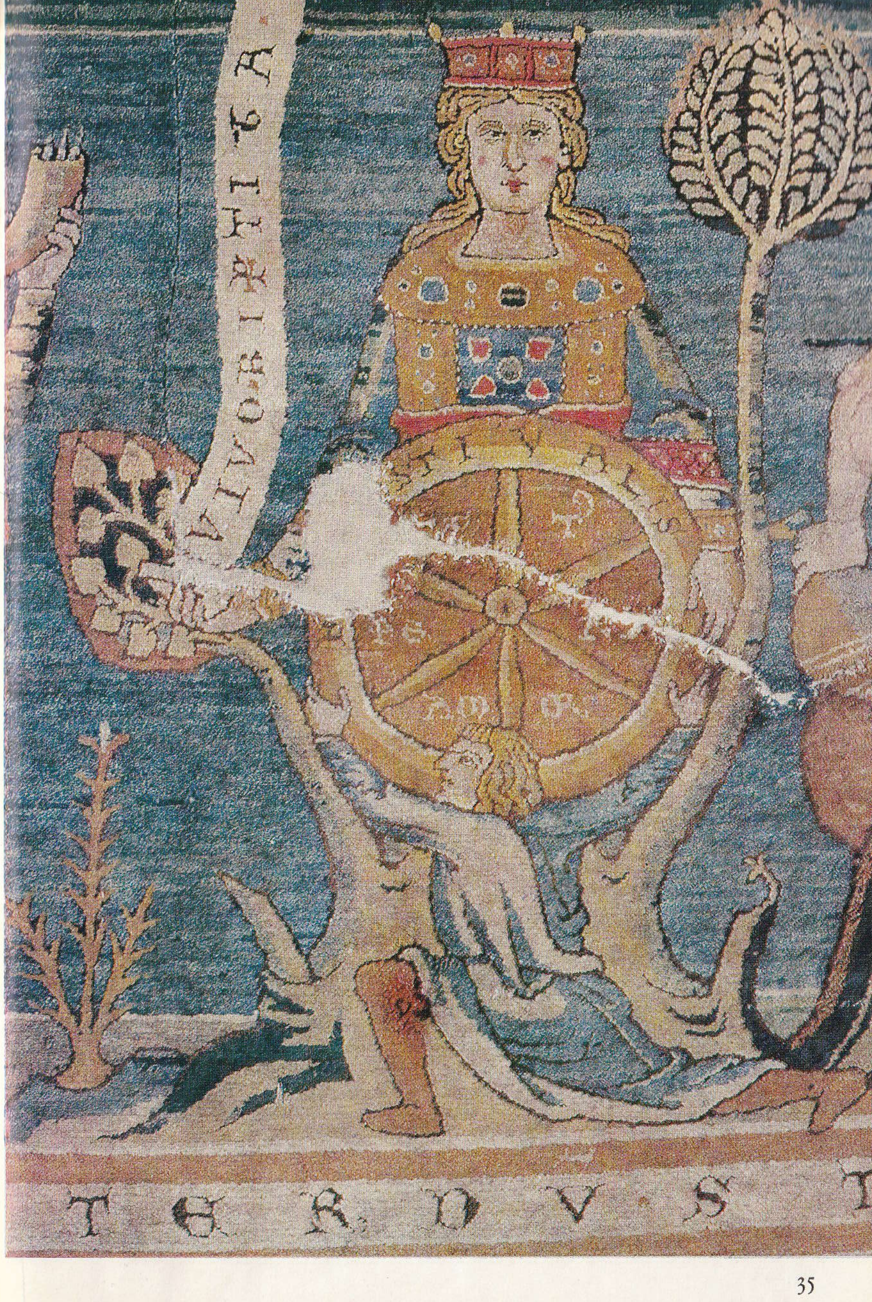
Quedlinburger Knüpfteppich, Fragment 4


PhILOLOIA


GAVDET

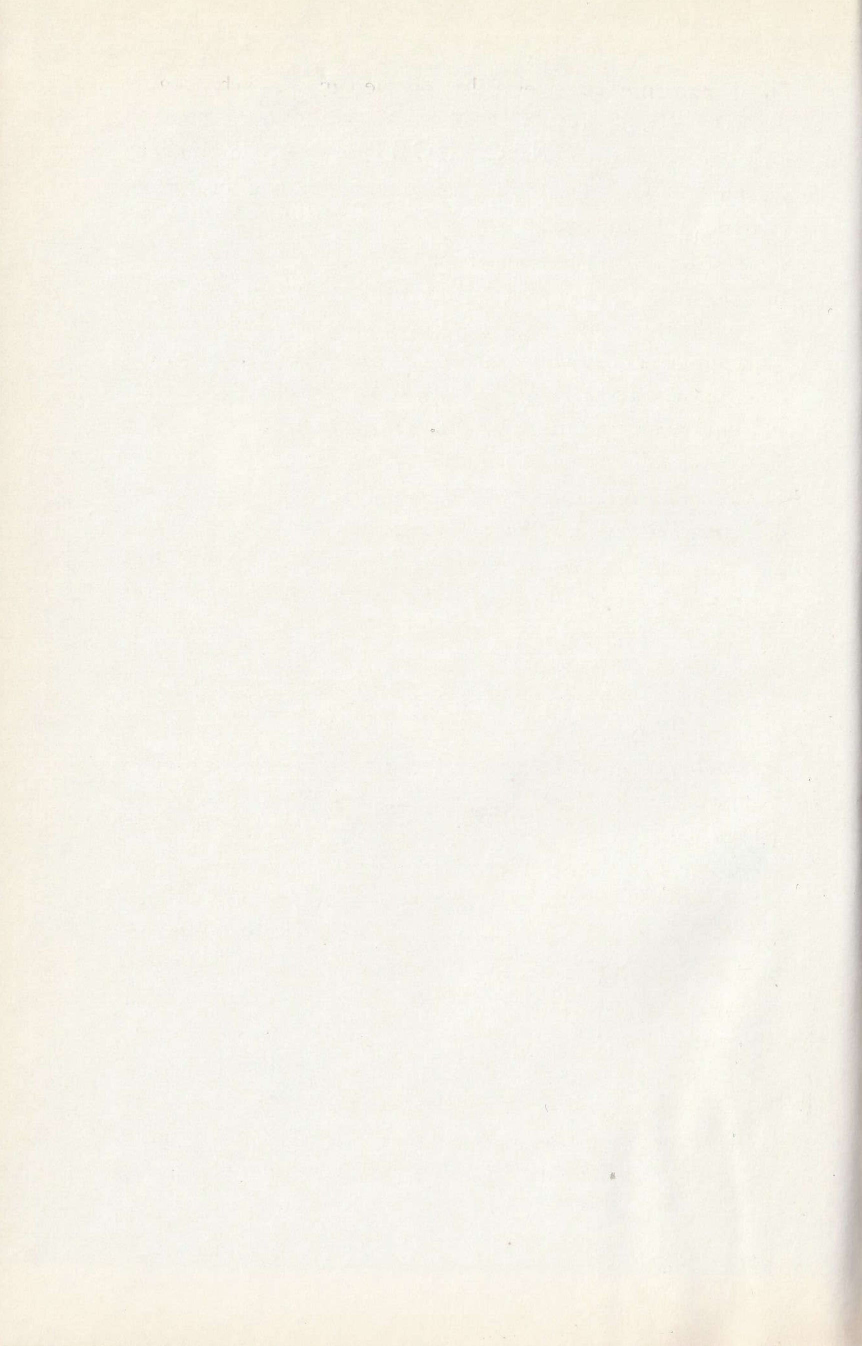


Quedlinburger Knüpfteppich, Fragment 5


STIVALIS


VeR

NACHWORT



Die Fragmente von vier Bildteppichen in den Schatzkammern der Dome zu Halberstadt und Quedlinburg gehören nicht nur zu den größten Kostbarkeiten dieser Sammlungen, sondern finden, als zeitlich und räumlich eng begrenzte Gruppe, in Europa nicht ihresgleichen. Obwohl die Formensprache der einzelnen Teppiche sehr verschieden ist, zeichnen sich doch alle durch eine hohe künstlerische Qualität aus. Unterschiedlich ist ihre Herstellungstechnik: Während die Quedlinburger Fragmente geknüpft sind, handelt es sich bei den Halberstädter Teppichen um Wirkarbeiten. Beide Herstellungsarten sind uralt, und man vermag heute nicht mehr zu entscheiden, welche Technik eher aufkam.
Die ältesten orientalischen Teppiche, die sich erhalten haben, wurden von sowjetischen Archäologen in den Fürstengräbern von Pazyryk im Altai ans Tageslicht gebracht. Dem ›glücklichen‹ Umstand, daß diese Gräber bald nach ihrer Anlegung erbrochen und teilweise ausgeraubt wurden, verdanken wir die vorzügliche Erhaltung der Beigaben aus organischen Materialien: Es konnte Wasser eindringen, das zu ewigem Eis gefror und somit als natürliches Konservierungsmittel diente. Unter den geborgenen Teppichen befinden sich sowohl Wirk- als auch Knüpfarbeiten. Sie sind im 4. bis 3. Jahrhundert v. u. Z. entstanden. Aber schon Jahrtausende früher waren Teppiche im Gebrauch. Darstellungen auf vorderasiatischen und ägyptischen Reliefs legen Zeugnis davon ab. Eine verbindliche Aussage über die Herstellungstechnik jener Teppiche oder Matten auf Grund der Abbildungen ist jedoch nicht möglich.
Im mittelalterlichen Europa überwog bei der Herstellung von Bildteppichen das Wirkverfahren. Technisch ist es sowohl dem Weben wie dem Flechten verwandt. Wie auf einem Webstuhl werden waagerecht oder senkrecht die Kettfäden gespannt, zwischen die man die farbigen Schußfäden ein-

flicht. Der Schußfaden wird jedoch nicht mit einem Schiffchen durch die gespreizten Fäden der gesamten Kettenbreite hindurchgeschoben, sondern mit einer Nadel oder einer Spule so weit eingeflochten, wie die Farbfläche des Fadens reicht. Die nächste Farbfläche wird mit einem neuen Faden gewirkt. An den senkrechten Grenzen von Farbflächen entstehen mithin Schlitze, die keineswegs als ›Fabrikationsfehler‹ anzusehen sind. Bei orientalischen Kelims bleiben diese Schlitze deutlich erkennbar. Auch die berühmten flandrischen und französischen Gobelins wurden in Wirktechnik hergestellt, nur pflegte man hier nachträglich die Schlitze zu vernähen, um sie unsichtbar zu machen.

Im Mittelalter verwendete man noch die einfachste Form des aufrechten Wirkstuhles, wie er schon durch Vasenbilder und Grabreliefs für Griechenland und das alte Ägypten belegt ist: Die frei herunterhängenden Kettfäden wurden unten durch Gewichte beschwert. Der Schußfaden mußte mit einer Nadel oder Spindel hindurchgeflochten und nachträglich mit einem Kamm festgeschlagen werden. Es ist selbstverständlich, daß sich die Herstellungsweise nicht unwesentlich auf den formalen Aufbau und damit auf den Bildstil der Teppiche auswirkte. Später, im Westen Europas seit dem 14. Jahrhundert, wurde das Öffnen der Kettfäden durch eine Tret- oder Hebelvorrichtung wesentlich vereinfacht: Die durch Schlingen geführten geraden oder ungeraden Fäden konnten von nun an abwechselnd angehoben werden.

Als edelste Teppichart gilt der Knüpfteppich. Bei seiner Herstellung werden die Kettfäden durch kurze, farbige Fäden dicht aneinandergeknüpft. Die Enden dieser Schußfäden ragen an der Bildseite hervor, verdecken die Kettfäden und die Knoten und bilden, wenn der fertige Teppich geschoren worden ist, einen ebenmäßigen Flor. Da in dieser Technik beliebig viele Farbnuancen dicht nebeneinander hervorge-

bracht werden können, vermag man die gemalte Vorlage, den Karton, getreu wiederzugeben. Die berühmten persischen Teppiche werden in Knüpftechnik hergestellt.
Mit besonderer Sorgfalt mußte die Wolle für die Schußfäden gefärbt werden, um die erstrebte Bildwirkung zu gewährleisten. Doch sind die verschiedenen Farbstoffe nicht gleich beständig gegenüber dem Licht und der Feuchtigkeit. Als besonders anfällig erweist sich Grün, das im Laufe der Zeit in Blau umschlägt. Schwarz wird durch den Alterungsprozeß gewöhnlich vollkommen zersetzt. Das heutige Aussehen der Bildteppiche entspricht also im Farbenzusammenklang nur selten der ursprünglichen Ausführung.
Als Vorlagen für Bildteppiche wurden im Hochmittelalter oft Miniaturen gewählt, wie aus stilistischen Übereinstimmungen zu schließen ist. In welcher Weise aber die Übertragung der Figuren erfolgte, wissen wir nicht. Weder bildliche Darstellungen noch schriftliche Quellen geben darüber Auskunft.
Besser informiert sind wir über den Produktionsvorgang, der im Spätmittelalter in den französisch-niederländischen Zentren der Bildwirkerei gebräuchlich war. Die Vorlagen wurden illuminierten Handschriften entnommen oder eigens von Malern in kleinem Format entworfen. Andere Meister, die ›Cartonniers‹, übertrugen die Vorlagen auf aneinandergeklebte Papierstreifen in die Originalgröße der Bildteppiche. Durch den Kartonzeichner erst wurde die gemalte Vorlage in den dekorativen und monumentalen Stil übersetzt, der für einen Bildteppich erforderlich ist. Die berühmten burgundischen Teppiche von Arras und Tournai aus dem 15. Jahrhundert und die ein halbes Jahrhundert später entstandenen von Brüssel wurden wesentlich durch die künstlerische Handschrift der Cartonniers geprägt.
Eine ähnliche Arbeitsteilung können wir für das hohe Mit-

telalter in Deutschland annehmen. Der Bildinhalt, also das ikonographische Programm, wurde durch den Auftraggeber, den Abt eines Klosters oder einen Bischof, bestimmt. Nach dessen Angaben und in Anlehnung an Miniaturen oder zuweilen auch an Wandmalereien wurden Kartons gemalt, nach denen dann die Bildteppiche angefertigt werden konnten. Bei langen Bildfriesen, wie dem Abrahams- und dem Apostelteppich in Halberstadt, begnügte man sich wohl damit, Vorlagen für einzelne Figuren zu zeichnen. Auf diese Arbeitsweise deutet die asymmetrische Anordnung der Jünger auf dem Apostelteppich hin. Um das Knüpfen oder Wirken der Teppiche zu erleichtern, skizzierte man die Umrisse der Figuren vorher auf die gespannten Kettfäden. Eine solche Vorzeichnung ist vor wenigen Jahren bei der Konservierung des Quedlinburger Knüpfteppichs im Institut für Denkmalspflege, Außenstelle Halle, entdeckt worden.
Bildteppiche galten als kostbarster Schmuck in den Kirchen und auch in den Wohnräumen des Feudaladels. Überwiegend dienten sie als Wandbehang, nur selten als Fußbodenbelag. Bei festlichen Anlässen wurden die Wände der Kirchenchöre mit Bildteppichen geschmückt, die man an eigens dafür vorgesehenen Eisenringen befestigte. Teppiche konnten auch als Trennwände zwischen Kirchenpfeilern oder als Rücklaken (Dorsale) für das Chorgestühl dienen. Im Norden Europas, wo sowohl die goldglänzenden Wandmosaiken byzantinischer Kirchen wie die dauerhaften echten Fresken italienischer Dome ungebräuchlich waren, bildeten Wandteppiche den kostbaren monumentalen Schmuck.
Von dem großen Bestand mittelalterlicher Bildteppiche, der nach zeitgenössischen Berichten vorhanden gewesen sein muß, ist nur ein kleiner Bruchteil fragmentarisch auf uns gekommen. Älter als der Abrahamsteppich in Halberstadt ist im deutschen Bereich lediglich ein Wirkteppich aus St. Gereon

zu Köln, der sich jedoch in seinem ornamentalen Muster eng an byzantinische Textilvorlagen anlehnt und somit nicht als Vorstufe der Halberstädter Bildfriese gewertet werden kann.
Aus der handwerklich wie künstlerisch vollendeten Ausführung der Bildteppiche darf man auf eine altverwurzelte Tradition in der Herstellung schließen, auch wenn sich ältere Zeugnisse aus dem Harzgebiet nicht erhalten haben. Seit der Zeit der Ottonen gehörte der Harz zu den führenden Kunstlandschaften Mitteleuropas. Der Quedlinburger Teppich ist im dortigen Adligenstift geknüpft worden, wie aus der Inschrift geschlossen werden kann. Die drei Halberstädter Wirkarbeiten ordnen sich mit ihrer Formensprache gut in den sächsischen Kunstkreis ein. Obwohl sie jeweils im Abstand von mehreren Jahrzehnten entstanden sind, bewahren sie eine gleichmäßig hohe Qualität. Das berechtigt zu der Annahme, daß in Halberstadt über längere Zeit eine bedeutende Teppichwerkstatt bestand.
Der älteste unter den Wandbehängen der Domsammlung zu Halberstadt ist der *Abrahamsteppich* (1,14 × 10,04 m). Er wird in der Literatur zuweilen auch als Engels- oder als Michaelsteppich bezeichnet. Der Erhaltungszustand des Teppichs ist verhältnismäßig gut; vermutlich wurden die großen Bildteppiche seit der Reformationszeit bis zum 19. Jahrhundert verborgen aufbewahrt. Eine Ausbesserung des Teppichs erfolgte bereits in spätromanischer Zeit, vielleicht nach dem Dombrand von 1179: An der linken unteren Teppichecke (1. Szene) sind die Kettfäden neu angeknüpft; auch passen die kugelige Bodenstruktur und der glockenförmige Faltenwurf an Abrahams Gewand stilistisch nicht zu den übrigen Figuren des Bildfrieses, sondern deuten auf eine Entstehung gegen Ende des 12. Jahrhunderts hin: Das perspektivische Mäanderband scheint rechts den ursprünglichen Abschluß

1–11
1

zu bilden. Die linke Kante des Teppichs dagegen ist beschnitten. Wahrscheinlich schloß hier ein ähnlicher Ornamentstreifen wie rechts an. Eine gründliche Konservierung dieses und der anderen Bildteppiche in Halberstadt fand in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts statt, wobei kleinere Fehlstellen ausgebessert und die zerfallenen schwarzen Schußfäden ergänzt wurden. Nach dem Abschluß der umfangreichen Restaurierungsarbeiten am Dom, die durch die Zerstörungen während des zweiten Weltkrieges notwendig geworden waren, fanden die Teppiche im eigens errichteten Tageslichtausstellungsraum des Domschatzes eine neue Heimstatt.



Der Inhalt des Abrahamsteppichs ist von links nach rechts abzulesen.

1, 2   1. und 2. Szene (1. Mose 18): Abraham saß an der Tür seiner Hütte, ›da der Tag am heißesten war‹, als ihm drei Männer erschienen. Abraham nötigte sie zu einem Mahl unter einem 3 schattenspendenden Baum. Er gebot Sarah, seinem Weib, 4 das Essen zuzubereiten und wählte selbst ein ›zart gut Kalb‹ aus. Während der Mahlzeit (2. Szene) kündete die Stimme des Herrn die Geburt des Sohnes Isaak an. Sarah hörte das hinter der Tür des Hauses und ›lachte bei sich selbst‹, denn Abraham war bereits hundert Jahre und sie neunzig, und ›es ging ihr nicht mehr nach der Weiber Weise‹. Die drei Männer aber standen auf und wandten sich gegen Sodom. 3. und 4. Szene (1. Mose 22): Nachdem Isaak herangewachsen war,

wollte Gott Abraham versuchen und befahl ihm, den Sohn
zu töten und ihn als Brandopfer darzubringen. Abraham ge- 5
horchte und gürtete einen Esel, spaltete Holz und ging mit
zwei Knechten und Isaak zum vorbestimmten Ort (3. Szene). 6
Hier lud er Isaak das Holz auf die Schulter und nahm selbst
Feuer und Messer zur Hand. (Das Messer der Heiligen
Schrift wandelte der deutsche Künstler des Mittelalters frei-
lich in das ihm geläufigere Schwert um.) Auf dem Gipfel des
Berges errichtete Abraham den Opferaltar, entzündete das
Feuer und war gerade im Begriff, Isaak zu töten, da rief der 7
Engel des Herrn vom Himmel: »Lege deine Hand nicht an 10, 11
den Knaben.« Abraham erhob die Augen und sah in der



Hecke hinter sich einen Widder hängen, den er anstelle
Isaaks opferte (4. Szene).

Den Abschluß des Bildfrieses bildet die großartige Figur 8, 9
des drachentötenden Erzengels Michael: sie wird durch eine
eigene Rahmung besonders hervorgehoben.

Die Motive aus der Abrahamsgeschichte wurden nicht zu-
fällig ausgewählt. Sie erschienen besonders geeignet, da sie
sich auf wichtige Aussagen des Neuen Testamentes bezie-
hen. Die Theologie des Mittelalters liebte solche typologi-
schen Gegenüberstellungen, und die lateinischen Inschriften
des Teppichs weisen ausdrücklich auf das zukünftige Ge-
schehen im Leben Christi hin. Der Besuch der drei Männer
bei Abraham steht demnach für die Verkündigung an Maria,
aber auch für das heilige Abendmahl; Abrahams Opfer weist

auf die Kreuztragung und auf den Opfertod Christi hin. Schließlich ist der drachentötende Michael (wie in byzantinischen Wandmalereien) gleich Christus Sinnbild des Sieges über das Böse.
Stilistisch vergleichbare Bildteppiche oder Wandmalereien haben sich nicht erhalten. Daher ist es kaum verwunderlich, daß die verschiedenen Autoren in der Datierung des Abrahamsteppichs beträchtlich voneinander abweichen. Am wahrscheinlichsten ist die Entstehung um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Miniaturen des Marcwardus-Lektionars weisen eine ähnliche Gegenüberstellung von einheitlichen Flächen und ornamental behandelten Linien auf. Dieses Lektionar, das im Domschatz von Halberstadt aufbewahrt wird, entstand vor 1147. Daneben stimmen auch die Reliefs an den Nowgoroder Bronzetüren, die zwischen 1152 und 1154 in Magdeburg gegossen worden sind, in mancher Beziehung stilistisch mit den Figuren des Abrahamsteppichs überein. Somit dürfen wir ihn auch seiner künstlerischen Herkunft nach im Harzgebiet lokalisieren.
Die eindringliche Bildsprache des Abrahamsteppichs ist teilweise darauf zurückzuführen, daß sich der Stil der niedersächsischen Malerei um die Mitte des 12. Jahrhunderts vorzüglich dazu eignete, in die ornamentale und zugleich monumentale Form eines Bildteppichs übersetzt zu werden. Von dem neutral blaugrünen Hintergrund heben sich die Gegenstände und Personen in warmen Farben ab. Die Konturen der Gewänder, Flügel oder Bäume sind durch zwei und manchmal auch drei parallele Farbstreifen betont. Diese Farblinien werden kunstvoll als Rahmung der Flächen, aber auch zur Innenzeichnung verwendet.
Der Figurenstil ist von einer hierarchischen Strenge und Bestimmtheit, wie er nur bei wenigen Meisterwerken der Romanik anzutreffen ist. Die sprechenden Gesten der Hände

werden zu Formeln, so daß sich die begleitenden Spruchbänder und erklärenden Randtexte fast erübrigen. Ohnehin war der größte Teil der Kirchenbesucher jener Zeit des Lesens unkundig.

Die Gesichter, die in den Proportionen auffallend übereinstimmen, unterscheiden sich so wenig voneinander, daß man zum Beispiel den Kopf des holztragenden Isaak mit dem des Erzengels Michael austauschen könnte, ohne das Bildgefüge zu stören. Sie weichen fast immer etwas von der En-face-Stellung ab: An einer Kopfseite werden Haar und Ohr eingezeichnet, an der anderen ist die Gesichtskontur als gerade Linie durchgezogen. 6,9

An den Gesichtern kann man überraschenderweise beobachten, daß der außerordentlich ausdrucksstarke Figurenstil noch an seinen Ursprung erinnert: an die von illusionistischen Vorbildern geprägte karolingische und byzantinische Malerei.

Die Nasen sind nicht mit einer durchgehenden Linie umrissen, vielmehr wird der Nasenrücken durch weiße Glanzlichter hervorgehoben. Auf den Wangen befinden sich kreisrunde, rote Ringe, die eine vergröberte Farbhöhung darstellen. Die Mundpartie schließlich ist zu einer Trapezform reduziert.

Die Farben der Figuren richten sich nicht nach der Naturfarbe der Dinge, sondern unterliegen in ihrer Auswahl der Gesamtkomposition des Teppichs. Damit das ockergelbe Gewand des Eseltreibers sich vom Fell des Tieres besser abhebe, wechselt dessen Färbung in der Höhe des Hinterschenkels unvermittelt in Rotbraun über. Die Pflanzen sind ausnahmslos in rötlichen Farben gehalten und bilden somit einen Kontrast zum Grünblau des Hintergrundes. Es störte den Künstler auch nicht, Abraham auf dem Wege zum Opfer mit blauem und während des Opfers mit rotem Mantel wieder- 5 6,7

zugeben, weil es für die Farbkomposition vorteilhafter erschien. Die Umgrenzungslinien und die Innenzeichnung der Figuren dienen ausschließlich zur Ausdeutung der Farbflächen. Sie sind nicht, wie in der ottonischen und auch in der spätromanischen Kunst, als selbständiges Linienornament entwickelt. Bezeichnenderweise sind die Linien fast ausnahmslos bandartig und mehrfarbig in gleicher Stärke durchgezogen, wollen also nicht als Schatten, sondern als Striche gewertet sein!

Der Zeichner des Teppichkartons verwendete für die Darstellung den seit frühchristlicher Zeit und zum Teil schon seit der Antike gebräuchlichen kontinuierenden Erzählstil. Nur der Wechsel der Szene wird durch die Schriftbänder verdeutlicht. Bei inhaltlich zusammenhängenden Bildfolgen werden die Begebenheiten ohne Trennung aneinandergefügt.

Der Abrahamsteppich ist im strengsten Sinne romanisch. Auf perspektivische Verkürzungen wird verzichtet, die breitangelegten Farbflächen grenzen sich klar voneinander ab und weisen keine Schattierungen oder Abstufungen auf. Die Tischplatte ist ein in genauer Aufsicht gegebenes Rechteck, die Rötung der Wangen wird durch rote Kreise dargestellt. Einheitlich streng ist die Form der Gesichter, und lediglich die Haartracht deutet eine Individualisierung an. 4



12–20 Der *Apostelteppich* im Domschatz zu Halberstadt besitzt ähnliche Proportionen (1,15 × 9,00 m) wie der Abrahamsteppich. Bis auf die Randborte ist er sehr gut erhalten. Tech-

nisch ist die Wirkarbeit gegenüber der des Abrahamsteppichs weiterentwickelt: Die Schußfäden sind teilweise in Bogen geführt, so daß sie die Modellierung der Körperformen unterstützen.

Die Mitte der Darstellung nimmt der thronende Christus mit segnend erhobener Hand und geöffnetem Buch ein. Die Mandorla wird von den Erzengeln Michael und Gabriel gehalten. Seitlich schließen sich an diese Gruppe jeweils sechs Apostel an, die auf einer von romanischen Säulchen gestützten Bank sitzen. Die Apostel tragen Spruchbänder mit ihren Namen in den Händen. Lediglich Petrus ist noch zusätzlich durch das Attribut des Schlüssels gekennzeichnet. Auf der rechten Seite hat sich ein Teil des Palmettenornaments der Randleiste erhalten. Hier sitzen die Apostel enger aneinandergedrängt als auf der linken Seite, wo jeweils hinter zwei Aposteln Architekturelemente eingeschoben worden sind. Man hat daraus geschlossen, daß die Weber mit ihrer Arbeit auf der rechten Seite begonnen und erst beim Wirken der Mittelgruppe gemerkt haben, daß sie nach dem bisherigen Schema die Gesamtlänge nicht hätten erreichen können.

15

12–14

16–18

Obwohl die Haltung der Apostel sehr streng ist, bemerkt man doch das Bemühen, durch den Wechsel der Gewand-



farben, durch Abweichungen in der Körperhaltung und Variierung des Gesichtstyps die Handlung zu beleben. Ähnlich wie beim Abrahamsteppich werden auch hier die Figu-

ren durch die Linienzeichnung und durch die Farbflächen bestimmt. Trotzdem erkennt man wesentliche Unterschiede. Die Umrisse der Figuren, ihrer Gewänder und ihres Haares sind schärfer gezeichnet. Nase und Mund werden nicht nur durch Farbflecke, sondern durch deutliche Linien geformt. Die Striche selbst wechseln häufig ihre Stärke und laufen zuweilen in Flächen aus. Der spröde, jedoch in den Einzelheiten plastische Figurenstil läßt erkennen, daß sich die sächsische Kunst inzwischen (gegenüber dem Abrahamsteppich) zum Körperstil der hohen Romanik weiterentwickelt und zahlreiche Elemente der byzantinischen Kunst aufgenommen hat. In der Ostkirche waren Apostelfriese auf dunklem Hintergrund häufig in der Kirchenmalerei anzutreffen. Die
15 Gruppe des Weltenrichters zwischen den Erzengeln ist ganz offensichtlich aus der byzantinischen Kunst entlehnt. Die Maße des Aposteltеppichs lassen vermuten, daß er als Behang für den Lettner des ottonischen Domes bestimmt war. Da dieser durch den Brand 1179 zerstört worden ist, kann man für die Entstehung des Wirkteppichs die vorhergehenden Jahre annehmen. Unterstützt wird diese Datierung durch die stilistische Verwandtschaft der Figuren mit der Titelminiatur der großen Bibel aus dem Augustiner-Chorherrenstift Hamersleben (im Halberstädter Domgymnasium), die um 1170 entstanden ist.

Der jüngste romanische Bildteppich des Halberstädter Dom-
21–24 schatzes ist der *Karlsteppich*. Der hochformatige Wandteppich weist an allen Seiten, besonders aber oben, Beschädigungen auf, so daß er die heutigen Maße (1,58 × 1,44 m) ursprünglich etwa um ein Fünftel übertraf. Die Mitte wird
21, 22 durch das von einer Raute gerahmte Bild des Königs Karl eingenommen. In den Ecken des Teppichs befinden sich vier Bilder antiker Philosophen. Die beiden in den unteren Ecken
23, 24 sind inschriftlich als Cato und Seneca bezeichnet. Bei den

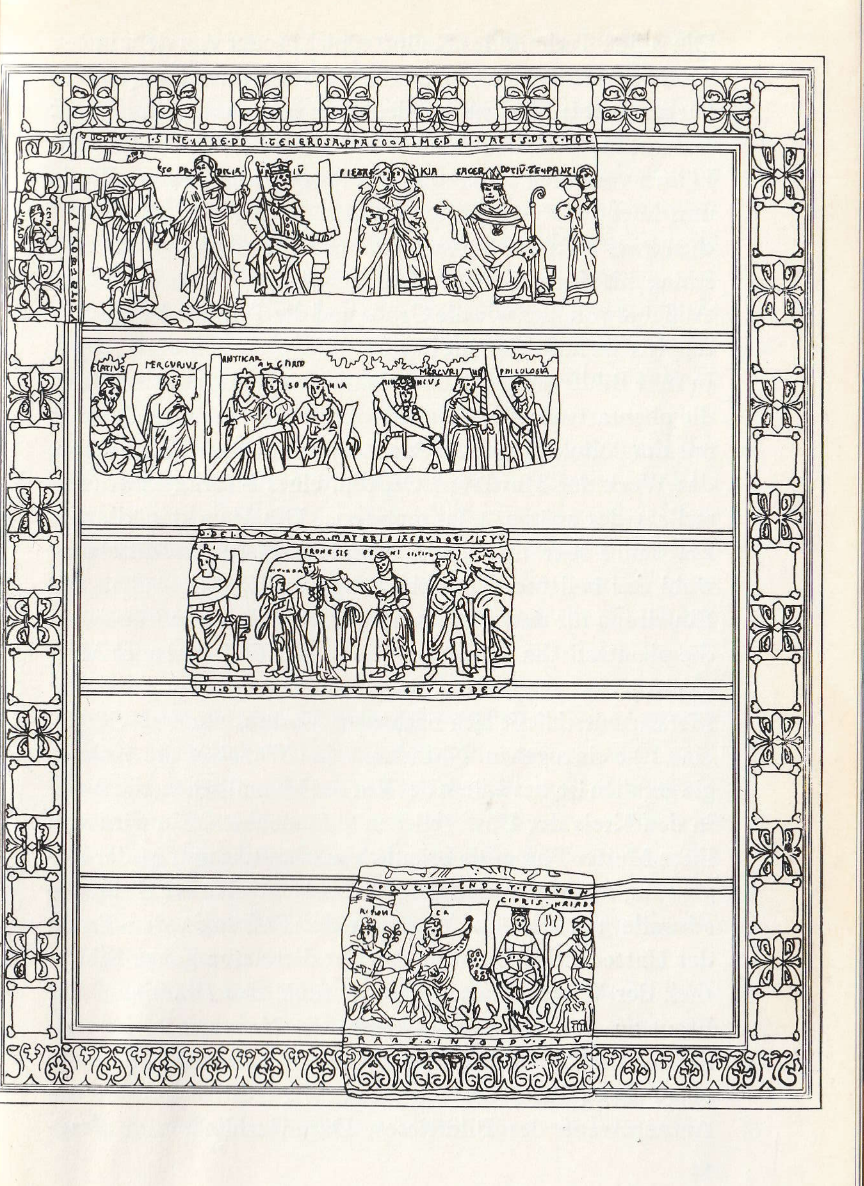
Philosophen in den oberen Ecken fehlen die Inschriften; es wird sich wohl um Aristoteles und Plato gehandelt haben, da diese beiden Denker in der Literatur des Mittelalters besonders häufig zitiert werden. Ähnlich den typologischen Darstellungen, bei denen Szenen des Alten und Neuen Testamentes miteinander korrespondieren, werden hier die berühmtesten Philosophen der Antike dem bedeutendsten König des Mittelalters gegenübergestellt. Wie die Prophe- 21 ten an Deckengemälden auf den thronenden Christus hinzuweisen pflegen, so deuten die Philosophen vorausschauend auf Karl den Großen. Die Ikonographie dieses Teppichs entspringt der gleichen humanistischen Geisteshaltung, die sich auch im Quedlinburger Knüpfteppich manifestiert. Darüber hinaus trägt der Figurenstil ausgesprochen renaissancehafte Züge. Der Karlsteppich ist wie der Quedlinburger Knüpfteppich ein Zeugnis jener Geisteshaltung, die sich in Südfrankreich und in Italien in den Strömungen der Protorenaissance widerspiegelt. Als Anhalt für die Datierung kann man auf stilistische Übereinstimmungen zum Quedlinburger Knüpfteppich hinweisen, der beim Tode der Äbtissin Agnes II. 1203 in Arbeit war. Außerdem sind manche spätromanischen Wandmalereien, besonders die in der Dorfkirche zu Axien bei Wittenberg, gut vergleichbar. Wir werden also nicht fehlgehen, wenn wir den Karlsteppich um 1200 datieren.

Der *Quedlinburger Knüpfteppich* im Zitter der Stiftskirche 25–36 ist flächenmäßig der größte unter den in Deutschland erhaltenen romanischen Teppichen. Als Knüpfteppich steht er in seiner Zeit sogar einzigartig in Europa da. Die erhaltenen fünf Fragmente reichen aus, um den ursprünglichen Bestand zeichnerisch zu rekonstruieren. In einem Verzeichnis der Stiftsbibliothek, das um das Jahr 1600 angefertigt worden ist, wird die Größe des damals den Fußboden des Chores

zierenden Teppichs mit 24 × 20 Schuh angegeben, das entspricht etwa 7,40 × 5,90 m. Die gleiche Größe kann man auch nach den vorhandenen Teilstücken errechnen.

Über die Geschichte des Teppichs sind wir durch die Widmungsinschrift und durch das soeben erwähnte Verzeichnis wenigstens bruchstückhaft unterrichtet. Die erste Schriftzeile des Teppichs lautete: FORMA -TVM · SINE LABE TIBI GENEROSA PROPAGO ✢ ALME DEI VATES DECVS HOC (TIBI CONTULIT AGNES GLORIA PONTIFICVM FAMVLARVM SVSCIPE VOTVM). Die in Klammern gesetzten Stellen sind nach dem ›Verzeichnis‹ ergänzt. Danach wurde der Teppich durch die Äbtissin Agnes von Meißen angefertigt – das bedeutet, nach mittelalterlichem Sprachgebrauch, unter ihrer Leitung oder in ihrem Auftrag –, um als Geschenk an den Papst Innozenz III. nach Rom gesandt zu werden. Im Todesjahr der Äbtissin, 1203, scheint der Teppich noch nicht vollendet gewesen zu sein. Darauf deuten auffällige stilistische Unterschiede zwischen den oberen und den unteren Bildstreifen hin. Offensichtlich wurde der Teppich nach dem Tode der Auftraggeberin nicht nach Italien gebracht, sondern verblieb in Quedlinburg.

Obwohl er ursprünglich als Wandteppich gedacht war, wie man aus der Anordnung der Figuren schließen kann, wurde er im 16. Jahrhundert als Fußteppich im hohen Chor der Kirche verwendet. In den folgenden Jahrhunderten verkannte man den Wert des alten Teppichs, jedenfalls wurde er willkürlich zerschnitten, so daß man 1835 lediglich fünf Teilstücke als Fußmatten auf der Westempore in der Prieche der Äbtissin auffand. Seitdem werden sie als wertvoller Besitz des Domschatzes verwahrt, bis auf ein kleines Fragment der Randleiste, das nach Wien gelangte. Die letzte Konservierung der Knüpfteppichreste wurde nach dem zweiten Weltkrieg im Institut für Denkmalspflege der DDR, Außenstelle Halle, vorgenommen.



MERCURIUS
ANTICAR
MERCURI
PHILOLOGIA
FRONESIS
CIPRIS

Die solide Technik des Knüpfteppichs zeugt von dem hohen handwerklichen Können, das in der Werkstatt des Quedlinburger Stiftes erreicht worden war und das nur aus einer bodenständigen Tradition zu erklären ist. Die Kettfäden aus Leinen verlaufen senkrecht. Die Knoten aus farbiger Wolle umschließen in den Bildteilen einen, in den Hintergrundflächen zwei Kettfäden. Nach jeder Knüpfreihe folgt ein Einschlag mit einem kräftigen Leinenfaden.
Außergewöhnlich wie die Größe und die Technik des Knüpfteppichs ist auch der Bildinhalt.
In fünf Bildfriesen, die übereinander angeordnet sind, wird die phantastische Begebenheit von der Hochzeit des Merkur mit der Philologie geschildert. Als literarische Vorlage diente das Werk des Martianus Capella, eines Karthager Schriftstellers des späten 4. Jahrhunderts. Die Enzyklopädie des Martianus über die Sieben Freien Künste war im Mittelalter wohl das beliebteste Lehrbuch an den Klosterschulen. Als Einleitung für den wissenschaftlichen Teil setzte Martianus die phantastische Allegorie ›De nuptiis Philologiae et Mercurii‹.
Merkur entschließt sich nach dem Vorbild anderer Götter, eine Ehe einzugehen. Nachdem seine Wahl auf die Philologia gefallen ist, beschließt der Rat der Himmlischen, die Braut in den Kreis der Unsterblichen aufzunehmen. Sie wird von ihrer Mutter Phronesis bräutlich geschmückt und in der Begleitung der Musen und der Kardinaltugenden zur Himmelsschwelle geleitet. Als Athanasia der Philologia den Trank der Unsterblichkeit reicht, erbricht diese eine ganze Bibliothek der Wissenschaften. Apollo führt den Bräutigam der Braut zu, und Harmonia geleitet die Neuvermählten endlich ins Brautgemach. Fragment 1 (1,80 × 1,48 m) bildete die obere linke Ecke des Teppichs. Wir besitzen damit die Anfangsszene des Bildfrieses. Daran schließt sich Frag-

ment 2 (2,45 × 1,30 m) an, wodurch die inhaltliche Deutung erleichtert wird. Im Mittelpunkt der ersten Bildzeile stehen eng aneinandergelehnt PIETAS und IUSTICIA. Auf diese weisen die sitzenden Gestalten des Imperiums (ĪP, IV̄) und [27] des Sacerdotiums hin. Links wird die Szene durch Fortitudo [26] und Prudencia eingeleitet. Im Randstreifen erkennt man das Brustbild einer mit hellem Kopftuch geschmückten Figur im grünen Mantel, das mit der Beischrift PVDICICIA versehen ist. Am rechten Bildrand befindet sich noch eine schreitende Frau, die aus einem Krug Wasser ausgießt. Durch die Inschrift TEMP̲ANTI . . (= temperantia, Mäßigkeit) ist sie als die Personifikation einer Tugend gekennzeichnet.

Auf dem 3. Fragment (3,46 × 0,92 m), das der zweiten Bild- [28] zeile angehört, sind sieben Figuren erhalten geblieben. Eingeleitet wird die Zeile durch das Bild eines sitzenden Mannes, der durch die Inschrift als (MAR)CIANVS, also als der Ver- [30] fasser der Allegorie, ausgewiesen wird. Ihm folgt Merkur, dessen lockerer Mantel eine Schulter und die Brust frei läßt. Er wendet sich an die drei vor ihm stehenden Frauen um Hilfe. Nach der Beischrift ist die erste die MANTICEN, die Sehergabe, und ihr Schriftband verkündet: VERBA IP̲FECTA RELINQV(O), ich hinterlasse unerfüllte Worte.

Bei der zweiten handelt es sich um SICHEM (= Psyche), die in ihrem Spruchband verspricht ›CONSTANTER I V (UO)‹, ich helfe standhaft. Das Spruchband der blondlockigen SOPHIA, der Weisheit, ist nicht mehr eindeutig zu lesen.

Die Gruppe der drei Frauen zählt zu den schönsten Figuren des ganzen Teppichs.

Das 4. Fragment (2,25 × 1,15 m) gehört der dritten Bildzeile [31] an. Philologia wird von ihrer Mutter FRONESIS (= Phronesis, [32] Vernunft) für die Hochzeit geschmückt. Neben ihnen steht Genius mit der Schreibfeder in der Hand, bereit, als Scriba Jovis den Ehepakt abzufassen. Castus Amor als Personifika- [33]

tion der keuschen Liebe weist mit der rechten Hand auf ein Bett. Am linken Bildrand erkennt man eine sitzende Gestalt in einem kostbaren Gewand.

Von der vierten Bildzeile hat sich kein Teil erhalten, denn

34 das 5. Fragment (1,79 × 1,66 m) gehört in die abschließende letzte Bildzeile, wie der prächtige spätromanische Palmettenornamentstreifen beweist. Die Szene bildet auch den Abschluß der allegorischen Handlung. Merkur begegnet auf dem Wege zum Himmel den Wetterfässern des Apollo. In der

35 Mitte erkennen wir die als CIPRIS bezeichnete Venus mit einem Rad in den Händen. Das Rad wird von Amor gestützt. Links

36 daneben bläst der mit VER bezeichnete Frühlingsgott in das Horn. Eine Najade und der Gott des Herbstes bilden die Randfiguren des Fragmentes.

Die Herstellung dieses großen Knüpfteppichs hat sich selbstverständlich über mehrere Jahre erstreckt, und zahlreiche Hände waren daran beteiligt. Daraus erklärt sich, daß zwischen den ersten drei und den letzten beiden Fragmenten ein deutlicher Stilbruch festzustellen ist. Die Figuren in den ersten Teilen sind antikischer, d. h. byzantinischer in der Haltung und in der Gewandbehandlung. Die Farbenskala ist reicher. Die gelben Sterne vor dem blauen Hintergrund lassen an das Vorbild byzantinischer Mosaiken, aber auch französischer Miniaturen denken. Die Figuren der jüngeren beiden Fragmente sind nicht mehr so klassizistisch empfunden. Die Farbgebung ist weniger differenziert und wärmer.

Man darf die ersten drei Fragmente, also die älteren, als die in der künstlerischen Qualität höher stehenden betrachten.

Stilistische Parallelen findet man weniger in der Buchillustration als in der monumentalen Malerei. Die Propheten im Chorgewölbe der Dorfkirche zu Axien bei Wittenberg stehen in ihrer körperhaften Schwere den Quedlinburger Figuren recht nahe.

Das Todesjahr der Äbtissin Agnes II., 1203, gibt einen zuverlässigen Anhalt für die Datierung des Teppichs. Er dürfte in den beiden Jahrzehnten um die Wende des 12. Jahrhunderts entstanden sein. Der Bildinhalt dieses Teppichs ist ein wichtiges Zeugnis für die damals in den Klöstern des Harzes herrschende humanistische Geisteshaltung, die Renaissancedenken bereits antizipierte. Insbesondere der Figurenstil verrät eine Anlehnung an antike oder klassizistisch-byzantinische Bildwerke. Die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert ist kunstgeschichtlich nicht nur durch die aufblühende Gotik in Frankreich geprägt, sondern auch durch die Protorenaissance Oberitaliens und Südfrankreichs. Diese künstlerische Richtung, deren Nährboden die Besinnung auf die Antike ist, wird in Sachsen durch eine Reihe vorzüglicher Kunstwerke dokumentiert, unter denen der Knüpfteppich zu Quedlinburg wohl das schönste ist.

Heinrich L. Nickel

Die Aufnahmen zu den Abbildungen 25–36
stammen von Wolfgang G. Schröter,
die übrigen vom Herausgeber

Insel-Verlag Anton Kippenberg, Leipzig
Erste Auflage
Bildgravuren, Satz und Druck von Interdruck,
gebunden von Paul Altmann KG, beide in Leipzig
Schrift: Garamond-Antiqua
Lizenz Nr. 351/260/52/70

